

Estudios sobre la felicidad: Alfredo Jaar y el estremecimiento del goce

Studies on Happiness: Alfredo Jaar and the Shuddering of Enjoyment

Sol Peláez
Mississippi State University, EE. UU.
sip15@msstate.edu

Resumen

Este artículo aborda *Estudios sobre la felicidad* (1979-1981), de Alfredo Jaar, mediante una discusión interdisciplinaria que cruza los análisis estético, histórico, filosófico, político y psicoanalítico. *Estudios* y su pregunta buscaron intervenir en la dictadura, pero también se desbordan en la sociedad democrática y neoliberal como un cuestionamiento a la subjetividad política y a la hegemonía. Este trabajo analiza la (cuasi) invisibilidad durante la dictadura y la posterior “visibilidad” que “enmarcan” esta obra. La obra de Jaar se des-obra en su desistencia y abre, tal vez, un espacio infrapolítico donde el goce estremece a lo político.

Palabras clave: Jaar, escena de “avanzada”, felicidad, goce, infrapolítica.

Abstract

This article addresses the *Studies on Happiness* project (1979-1981) by Alfredo Jaar through an interdisciplinary discussion that crosses aesthetic, historical, philosophical and psychoanalytical approaches. *Studies* and its question aimed to intervene during the dictatorship but also they over-flow in the democratic and neoliberal society as a questioning about political subjectivity and hegemony. This article analyzes the quasi-invisibility during the dictatorship and the later “visibility” that “frame” this work. Jaar’s work unworks itself in its desistance, finding perhaps an infrapolitical space where enjoyment starts to shake the political.

Keywords: Jaar, *escena de “avanzada”*, happiness, enjoyment, infrapolitics.

De lo (cuasi) invisible a lo visible

“¿Es usted feliz?” preguntaba, en 1981, una leyenda anónima escrita en carteles ubicados en distintos lugares de la ciudad de Santiago de Chile y sus alrededores.¹ La interrogante destacaba con sus letras negras sobre un fondo blanco e interrumpía el paisaje urbano conformado por carteles publicitarios, casas y transeúntes. Solo nos quedan fotografías de esta intervención urbana del artista visual Alfredo Jaar, mediante las cuales la pregunta insiste pasivamente desde los tiempos de Pinochet hasta la democracia neoliberal de hoy. La obra se dispersa en la publicación del catálogo (1999); en la exposición *La política de las imágenes*, realizada en Lausana (2007); en una reciente exhibición en el Parque de la Memoria de Argentina (2015) y en artículos elaborados durante la última década. El artista chileno contemporáneo es reconocido mundialmente por sus intervenciones visuales en *Gold in the Morning* (1986), *Un logo para América* (1987), el *Proyecto Ruanda* (1994-2000), *Luces en la ciudad* (1999) y la *Trilogía de Gramsci* (2005), entre otras.

Sin embargo, su primer proyecto, *Estudios sobre la felicidad* (1979-1981) (en adelante, *Estudios*), permanece en los márgenes.² Su realización abarcó un período de tres años, en los cuales Jaar planeó e intervino en el espacio público chileno interpelando a las personas con la interrogante “¿Es usted feliz?”.³ Jaar utilizó la encuesta callejera, el voto, la fotografía, la publicidad, los carteles y el video, buscando respuestas a la pregunta. Intervino en diversos espacios –desde la calle hasta los museos y las salas de exposición– usando diferentes niveles de interpelación, desde el anónimo de la encuesta callejera al más subjetivo de las entrevistas y el video. Esta variedad muestra que esta pregunta no se confinó a lo privado ni se generalizó en lo social. De acuerdo con Mary Jane Jacob, Jaar encuentra la “interdependencia” de estos dos ámbitos en un arte que no es “público” sino “comunal” (9). El mensaje de su obra modifica la percepción de los espectadores a partir de los fragmentos y de la empatía. Propongo problematizar este lazo comunal/empático entendido como una identificación, que

1 Esta pregunta guía el documental/película *Crónica de un verano* [*Chronique d'un été*] (París, 1960), de Jean Rouch y Edgar Morin (Godoy Vega). En el proyecto de Jaar notamos una posible influencia del proyecto de *cinema vérité* de Rouch y Morin sobre la “vida cotidiana” (la pregunta, la salida a la calle, el artista como participante/observador, un contexto de violencia), mas también diferencias: multiplicidad de medios y formas, desestabilización del ojo-cámara, no enfocado a una antropología de la vida cotidiana, temporalidad extendida. Jaar reconoce su intervención como una cita a Hans Haake (quien citaba a su vez a David Lamela), quien en los setenta propuso una votación sobre una pregunta política a los asistentes del MoMA (Accatino *et al.* s. p.).

2 Posteriormente, Jaar presentó trabajos inéditos que anteceden a esta obra.

3 El proyecto constó de siete etapas. La primera (septiembre de 1979 a junio de 1980) fue de preparación. La segunda fue la “Serie de encuestas” callejeras en junio de 1980 y se presentó en septiembre, tanto en la Universidad Católica como en el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA). La tercera fue “Entrevistas personales”, realizada en octubre de 1980, y se presentó en una cuarta etapa como “Retratos de felices e infelices” en el Sexto Concurso Colocadora Nacional de Valores en el MNBA. La quinta etapa, “Situaciones de confrontación”, en noviembre de 1980, se presentó en el Segundo Encuentro de Arte Joven, en el Instituto Cultural de Las Condes. La sexta etapa, “Intervenciones urbanas”, consistió en la ubicación de carteles en la calle pública en septiembre de 1981 y se presentó en noviembre y diciembre de ese año junto con la séptima etapa, “Obra abierta y de registro continuo”, en el MNBA, y ganó el Séptimo Concurso Colocadora Nacional de Valores (Valdés, “Prefacio”).

comparte sentimientos y un mensaje. El arte de Jaar, especialmente en este proyecto, compone y des-compone una comunidad, ya que la comunidad que se com-pone es siempre cambiante y fugaz y termina siempre des-componiéndose. Lo común en ese poner juntos (o com-poner) no cierra la comunidad en un lazo empático identificatorio. En tanto arte que compone una comunidad, la pregunta sobre la felicidad se liga con lo político y lo cuestiona. Ese mismo cuestionamiento distancia a la comunidad de sí misma, la fragmenta, la des-compone. El arte de Jaar realiza un doble movimiento: compone (pone juntos) a una comunidad, al tiempo que la hace distanciarse de sí misma, des-componiéndola. Junta una comunidad, para cuestionar a esa comunidad. El arte de Jaar nos convoca y nos pone unos junto a otros, pero no para identificarnos y consolidar esa unión, sino para preguntarnos sobre ese co-estar. Marca, así, la distancia, la pregunta que significa estar juntos y lo hace de manera situacional. En ese sentido también rompe (des-compone) con ese cuestionamiento la idea de una comunidad preexistente con una identidad ya consolidada y que perdura en el tiempo.

Estudios, vista desde hoy, impacta porque casi no impactó en el pasado dictatorial. La última etapa del proyecto fue reconocida y posibilitó que Jaar viajara a Nueva York. Allí, eventualmente su trabajo giró hacia el arte. Pero la obra no fue un “acontecimiento” que marcara la escena artística política y estéticamente radicalizada del Chile pinochetista.⁴ En 1999, con la producción del catálogo de la obra, Adriana Valdés volvió la mirada a los ochenta y visualizó dos “puntos ciegos” de su primer análisis: uno político y otro crítico, y en un tartamudeo enunció el lazo entre lo político y lo artístico de este proyecto (“Postdata” s. p.).⁵ Posteriormente, en el catálogo de la exhibición de Jaar en la Sala de Arte Fundación Telefónica (2006, Santiago de Chile) se vuelve sobre esta obra para marcar el acontecimiento como estético-político en tiempos de la dictadura.⁶ Bruno Cuneo plantea: “¿Es usted feliz?” es la pregunta política por antonomasia” (Accatino *et al.* s. p.).⁷ Lo político de esta obra se hace visible durante la democracia neoliberal, pero, como explica Pablo Oyarzún, lo artístico se subsume en la circulación en un mercado de consumo de masas y pierde la posibilidad de reinscripción política con el neoliberalismo (“Tesis” 23). Pretendo comprender esta paradoja en la que lo político se vela en momentos de politización y

4 Richard no menciona a Jaar entre los premiados de la escena de avanzada (*Márgenes* 28). Aunque Jaar es incluido en otros textos, el paradigma de la “avanzada” lo constituyen el CADA, Eugenio Dittborn, Carlos Leppe, Carlos Altamirano, Juan Dávila y Lotty Rosenfeld, entre otros.

5 Ver Valdés para el tartamudeo como estrategia de la escritura del catálogo (“Arte” 184). En el trasfondo histórico de *Estudios* en 1999, recordemos al juez español Baltasar Garzón, quien pidió la captura de Augusto Pinochet e hizo que no pudiera ‘salir’ de Londres por un año y medio; esto implicó el fin de sus fueros gubernamentales y lo puso a disposición de la justicia chilena (aunque esta nuevamente lo protegió).

6 La obra no fue parte de la exhibición. Jaar reconoce a esta muestra como un antes y un después para la recepción chilena de su obra (Tylevich 160). Fue meses después de las elecciones que eligieron presidenta a Michelle Bachelet, lo que brindó esperanzas a sectores más progresistas de la población. Previamente, Jaar había participado del coloquio “Arte y Política”, en Santiago (2004).

7 Para una visión diferente de la importancia de la gran narrativa que liga la felicidad a la política de la modernidad, ver Soni (10-11).

se revela en momentos de aparente despolitización. Cruzando las perspectivas estética, filosófica y psicoanalítica, analizaré los aspectos políticos de la felicidad y esta obra y su historicidad en relación con la dictadura y con la democracia neoliberal. En el marco global, las encuestas mundiales de la felicidad y los estudios sobre el bienestar marcan el resurgimiento de esta interrogante de la mano de las ciencias sociales y la filosofía cognitiva, disciplinas que buscan definir la felicidad, medirla, establecerla, cerrarla. En contraste, la pregunta de *Estudios* sigue abriendo el cuestionamiento a la pregunta en sí.⁸

En 1999, Valdés sugirió que *Estudios* no había podido ser leída o vista en su nivel político y crítico cuando fue presentada (“Postdata” s. p.). En 1981, había centrado su análisis de *Obra abierta y de registro continuo* en la creación de un “contra-ambiente” a la naciente cultura mediática que registraba “los escasos márgenes de libertad que permiten los estereotipos” (“Obra” s. p.). Si bien lo cultural mira uno de los ángulos de la obra, es necesario analizar tanto esa ceguera como su posterior visibilidad. Nacida de lo que Jaar describe como un “idealismo utópico-poético”, la pregunta “¿Es usted feliz?” apostó a pasar la censura –llegar a un límite de lo decible– como una pregunta inocua ligada a lo doméstico, a lo privado y no a lo político (Accatino *et al.* s. p.). No obstante, la interrogante puede entenderse no solo como la figura que desfigura para la censura, sino también como la figura que desnarrativiza, suspende, los discursos posibles sobre la relación pretendida entre arte y política del período. Esto la hace (cuasi) invisible. Pensar el vínculo arte/política en Chile es reflexionar acerca de la escena de “avanzada” y su relación con el golpe. El coloquio “Arte y Política” (2004) es representativo del debate existente en el campo. Sintomáticamente, solo queda un pequeño recordatorio de la participación de Jaar, que no fue publicada. Nelly Richard, sabemos, ha articulado la “avanzada” al crear una narrativa sobre su emergencia y su estética dando cuenta de la intervención de ciertos artistas visuales, escritores, críticos y filósofos. De acuerdo con Richard, frente al golpe de 1973 que pretendía ser “un corte fundacional” de la nueva sociedad chilena, la “avanzada”, intervino no con “el arte heroico y monumental” o con una narrativa heroica de resistencia, sino con un “arte refractario” que negaba y desviaba al mismo tiempo (*La insubordinación* 15, 17). En el caso de las artes visuales, sobre todo en la actuación del Colectivo Acciones de Arte (CADA), Richard rescata la creación de un espacio de “independencia formal [...] no subsumible a la hegemonía de la política aunque sí cuestionador”, en el que priman las ideas de margen, el fragmento, el desborde y el fuera-de-marco (“Lo político” 36; *Márgenes* 17; *La insubordinación* 64, 67). Como nota, “la ofensiva crítica de esas prácticas chilenas de los ochenta [...] combinaron, de modo inédito,

8 Para el *World Happiness Report* (bajo encargo de las Naciones Unidas), “la felicidad es considerada la medida apropiada del progreso social y el objetivo de las medidas públicas” (Helliwell *et al.* s. p.). Para estudios de la felicidad económica, ver Praag y Ferrer-i-Carbonell, y para estudios del comportamiento y el bienestar, ver Helliwell y Barrington-Leigh. En contraste, la intervención de Jaar conecta la felicidad con la política, pero no como medida del progreso o para definir políticas públicas.

materialismo significativo, desmontaje institucional y politización del arte” (“Lo político” 35).⁹ Willy Thayer objeta esta narrativa y argumenta que el golpe –y su lógica fundacional y centrada en lo nuevo– implicó una “consumación de la avanzada” (“El Golpe” 15). Considera el golpe como una expresión adelantada de la voluntad de acontecimiento (voluntad fundacional) de la escena de avanzada, tal como Richard la articula y narrativiza, dándole un “registro vanguardista modernizador” (“Crítica” 53). Para Thayer, la lógica fundacional (en el golpe, en el arte, en la crítica) es des-obra por la “avanzada”, pero es reconstruida en la “narrativa de modernización de las artes visuales” de Richard (“Crítica” 53). Thayer y Oyarzún rastrean el silencio (la falta de palabra de Patricio Marchant), la des-obra, para repensar la escena de “avanzada” y enfatizar la imposibilidad de autonomía del arte durante el golpe y la necesidad de suspender la circulación neoliberal (Oyarzún, “Tesis” 23, 24, 25). Más recientemente, Sergio Villalobos-Ruminott considera la “avanzada” en su desistencia, como “un camino intermedio entre la *patética* del modernismo luctuoso y la *euforia* del neo-vanguardismo periférico, una posibilidad de pensar más allá de la *derrota* y del *entusiasmo*” (*Soberanías* cap. 3 s. p.). De esta forma, se suspende la narrativa histórica del golpe como un evento catastrófico pero necesario para la recuperación democrática neoliberal o para la modernización del arte. La desistencia marcaría el fin de la “voluntad de obra”, “una suspensión de la resistencia y de la deliberación, del sujeto de la política (y la filosofía)” y una renuncia “al pathos de una historia del progreso de las imágenes” (cap. 3 s. p.). Según Jacques Derrida,

[...] desistencia es mejor para marcar la media voz. Antes de cualquier decisión [decision], antes de cualquier desistimiento [desition] (como uno podría decir en inglés para designar un cese del ser), el sujeto es desistido sin ser pasivo; desiste sin desistir él mismo, aun antes de ser un sujeto de reflexión, una decisión a la acción, o la pasión. ¿Podría decir uno que la subjetividad *consiste* en esta desistencia? No, ese es justamente el punto, lo que está involucrado aquí es justamente la imposibilidad de *consistir*, una imposibilidad singular: algo totalmente diferente a la falta de consistencia. Algo más en el camino de una (de) constitución (“Introduction” 5, traducción propia).

La desistencia –como la “media voz”– no es ni silencio ni voz plena ni fragmentada: es la media voz tensa entre la resistencia y el abandono. Marca un “antes” del sujeto racional/afectivo de la decisión, una temporalidad que ya está dividida por su pasado y su futuro, por el sujeto, la decisión y la acción. La desistencia ocurre antes de la decisión soberana, es decir, del sujeto político. La desistencia no es pasividad mera, sino una pasividad que no es sin fuerza; marca un insistir pasivamente al tiempo

9 Richard propone la secuencia “historia-golpe-destrucción-reconstrucción-totalidad-fracturas-deconstrucción” como los puntos en los que se reunió la escena de avanzada (“Lo político” 35).

que un desistir activo. Este antes no ofrece un punto de consistencia o de inconsistencia del sujeto. La subjetividad no puede “ser” desistente. La desistencia marca la de-constitución del sujeto: cómo el sujeto se constituye en su de-constitución. Lo desistente en el arte desiste e insiste en lo político. Pensando en este debate, analizaré cómo el trabajo de Jaar y la pregunta sobre la felicidad (y la política) se deslizan desde la (cuasi) invisibilidad a la visibilidad.

La felicidad: entre el psicoanálisis, la política y la filosofía

En su *Seminario XVII*, Jacques Lacan nota que, en la tradición política-filosófica, la política pareciera no relacionarse con el goce (tanto en cuanto falta como en cuanto exceso), sino con la felicidad (*bonheur*) como “factor político” (84, traducción propia). La idea de felicidad (*eudaimonia*) es introducida en la política por Aristóteles, en su *Ética a Nicómaco*, como el bien último, el bien supremo, que el individuo y la polis persiguen. Para Aristóteles, la ética es la búsqueda del bien supremo y es, como la felicidad, parte de la política (*Ética* 1094b 2; 1097b 59). En *Política*, plantea que: “el régimen mejor es esa organización bajo la cual cualquier ciudadano puede prosperar y vivir felizmente” (1324a 404). Para Aristóteles no hay una idea compartida acerca de qué es la felicidad común, ya que “no existe el bien como algo común en una sola Forma” (*Ética* 1096b 56). Sin embargo, existen ciertos rasgos estructurales que la felicidad presenta. En la concepción aristotélica, “elegimos [la felicidad] siempre por sí misma” y, por lo tanto, “es una cosa completa e independiente ya que es el fin de la acción” (1097b 58). No hay carencia en la felicidad. Su “autosuficiencia” alcanza al hombre, “a sus padres, hijos, esposa y, en general, a sus seres queridos y conciudadanos, puesto que el hombre es un ser político por naturaleza” (1097b 58). La felicidad se esconde como justificación final del honor, de la razón, de la amistad y de la virtud. No es ni la mera acumulación de bienes ni el placer; estos son medios para un fin. El camino hacia la felicidad está en hacer las cosas conforme con las virtudes “del alma” y no “del cuerpo” (1102a 71). La felicidad, la virtud, es el “justo medio” en el que no hay excesos de privación o de indulgencia, como el equilibrio sin excesos (1097a-1099a). O, como explica Feliz n.º 31, uno de los retratados en *Estudios*: “es fácil ser feliz para alguien que no sea demasiado ambicioso ni envidioso” (s. p.). Todo se subordina a la felicidad, mientras esta no se subordina ante nada. La felicidad es completa, perfecta, autosuficiente, no puede faltarle ni sobrarle nada y, así, tiene la misma estructura que el círculo, la figura perfecta.

Lacan considera a la ética aristotélica como una “disciplina” y una “ciencia de la felicidad”, de la cual rescata que no hay un bien (una felicidad) igual para todos (*Seminario VII* 292, 258, traducción propia). En Aristóteles, esta fragmentación implica en lo político que hay diferentes maneras colectivas de perseguir la felicidad por medio de la monarquía, la aristocracia y la democracia (*Política* 1328b 419-420). El mejor

Estado es aquel que gobierna teniendo como finalidad el bienestar, la felicidad, de sus ciudadanos. Bajo este argumento, la felicidad del individuo y la del Estado no deberían ser contradictorias y estarían aseguradas por una base material y por medio de una educación virtuosa de los ciudadanos a cargo del líder. Para Lacan, esta homeostasis social es imposible. Por eso critica la figura del líder cuyo rol es “buscar el bien” y que “existe para promover el bien de todos” (*Seminar VII* 258). En *Antígona*, para Lacan, Creón representa la figura del líder que persigue el bien de todos, pero esta posición implica de entrada un ‘error de juicio’. Creón pretende “promover el bien de todos en tanto ley sin límites, la ley soberana, la ley que va más allá o que cruza el límite” (259). *Antígona* muestra que “el bien no puede reinar sobre todos sin que surja un exceso cuyas consecuencias [son] fatales” (259). Este exceso es el goce, en tanto plus de goce, y se origina en su repetición como falta (de lo que nunca fue pleno) y de-constituye toda “plenitud” del sujeto (*Seminar XVII* 74). Como dijera Jacques Alain Miller, “el déspota es un soberano que quiere hacer feliz al pueblo a su manera” (426). El amo, el líder, que persigue el bien de todos basándose en su saber, no puede sino fallar al buscar una plenitud y suturar el goce. De hecho, para Lacan, “a menos que definamos la felicidad de una manera un tanto triste, o sea como ser como cualquier otro, en lo que el ego autónomo podría convertirse, nadie, debe decirse, sabe qué es” (*Seminar XVII* 73). Lacan, pues, rechaza la felicidad basada en la identificación con el otro y suspende el conocimiento sobre ella. Asimismo, plantea que “la intrusión [del psicoanálisis] dentro de lo político no se puede realizar sino reconociendo que no hay más discurso, no solamente el analítico, que [el] del goce, en tanto esperemos el trabajo de la verdad” (90).¹⁰ El discurso en tanto lazo social no cierra en un círculo perfecto, autosuficiente, porque se sostiene en el goce como falta de-constitutiva. La sutura vela la falta de-constitutiva, pero esto *no la anula: este ocultamiento delata la falta –el goce– justamente en su borradura*. Si, como Jaime Rodríguez Matos sugiere, hoy el significante Amo es la política (en la medida en que subsume la existencia a la política), se trata de revelar su no-identidad consigo mismo, de estremecer su sutura para reactivar de manera desistente su repetición originaria (32).

Tradicionalmente se contraponen a Derrida y a Lacan, pero sus gestos de-constitutivos permiten cruzar sus ideas. René Major piensa –desde Derrida– la categoría de desistencia como central para el psicoanálisis, en tanto nombra el origen antes del origen del sujeto (171). Para Major, la desistencia nombra lo que Lacan llama la “repetición inaugural en tanto que ella es testigo del goce” (*Seminar XVII* 53). En esta repetición original, en este origen antes del origen, en este momento posterior/anterior del sujeto, el goce marca, de-constituye, al sujeto como falta que nunca faltó. El fin del análisis no es la felicidad, sino la posibilidad de hacer estremecer al significante

¹⁰ El lazo social se constituye en el lugar del Otro, el cual no es el ‘otro’ imaginario, una imagen narcisista especular, sino el Otro radical del inconsciente, pero es también el Otro del lenguaje y sostiene el lazo social mediante la entrada en el lenguaje. Sin embargo, el Otro no ‘existe’ en tanto plenitud de sentido.

Amo en esta repetición originaria, en su desistencia. En *Estudios*, la felicidad no se transforma en el bien de todos que guía lo político (ni en dictadura ni democracia). Tampoco el artista es un guía que posee un saber. La desistencia de este no-saber nos hace vacilar.

Lo político en tanto discurso del goce (en tanto discurso de falta y de exceso) que de-constituye al sujeto en su desistencia, marca lo infrapolítico y ofrece, tal vez, un espacio para el pensamiento del sujeto de-constituido, del sujeto antes del sujeto.¹¹ Entiendo por este espacio un no-lugar para la reflexión, donde la existencia se liga a lo político, pero no se agota en ello, y donde el goce emerge como aquello que no puede ser reapropiado por la comunidad y la de-constituye. No considero a la infrapolítica como concepto que unifica lo variado de la experiencia, sino que permite su dispersión. No hay experiencia infrapolítica; es decir, ni sujeto o arte/artista infrapolíticos. Jaar y su arte no *son* infrapolíticos, pero abren la posibilidad para pensar un espacio de intimidad y de exposición infrapolítica y desistente. El pensamiento infrapolítico desiste de la política moderna que normativiza ciertas experiencias como políticas. Si la política moderna contiene, categoriza y define la vida, la infrapolítica rastrea lo no-político dentro de lo político, un espacio de intimidad donde el goce desiste e irrumpe en lo político, donde la demanda política de la felicidad es interrumpida por el goce.

Los ‘marcos’ de *Estudios sobre la felicidad*

Recordemos que Jaar comenzó su obra seis años después de que Pinochet llegara al poder. El dictador se mantendría en el gobierno por nueve años más. El proyecto de Pinochet y sus aliados debe ser considerado en sus múltiples variables. Económicamente, el pinochetismo realizó el paso de una economía con intervención estatal a una neoliberal con fuerte concentración del ingreso y un radical disciplinamiento laboral. La dictadura de Pinochet proveyó “la experiencia piloto” a nivel mundial de la imposición autoritaria del neoliberalismo con apoyo internacional (Anderson s. p.) o, como lo plantea Thayer, fue “el big bang de la globalización” (“El Golpe” 15). Políticamente, el derrocamiento y suicidio de Allende marcaron el fin de la democracia socialista. La fuerte represión de los primeros años se escindió entre lo

11 Alberto Moreiras ha pensado lo infrapolítico como la no-identidad entre existencia y política (*Debats* 16). Villalobos-Ruminott piensa “la infrapolítica como la interrupción o desistencia de la valoración [...] para poner al nihilismo en una epojé puntual” (“El poema” 119). Rodríguez Matos conecta lo infrapolítico con el psicoanálisis, en la medida en que abriría “un rumbo que tal vez permita llegar a una política que quede más allá del significante-amo, de sus relaciones, de su institución, en ley y orden” (32). La bibliografía sobre infrapolítica es extensa, dos dossieres seminales son *Debats* (ver Moreiras) y *Transmodernity* y el sitio web *Infrapolitical Deconstruction*. Para una articulación (reciente) de la infrapolítica con el psicoanálisis ver, por ejemplo, Moreiras (“Hegemonía”), Villalobos-Ruminott (“El sujeto”) y Muñoz (“Political poetics”). Estos textos discuten el trabajo del psicoanalista lacaniano Jorge Alemán. Dar cuenta de esta discusión iría más allá del objetivo de este artículo. Baste notar que, como en el presente artículo, se resalta con relación a la infrapolítica al goce como aquello que distancia al sujeto de la comunidad.

público y lo clandestino, con arrestos y secuestros, fusilamientos, torturas, muertes y desapariciones. La dictadura combinó una violenta represión política con el consenso y la legitimación. La caída de Allende fue el evento-síntoma del fin de los proyectos nacionales y populares de los años sesenta y setenta; el comienzo del cierre de un proceso histórico revolucionario que marcó la consolidación del proyecto conservador restaurativo (Beverly 17). Culturalmente, significó la persecución y censura del arte ligado a un proyecto nacional, populista y militante de la década previa y la reducción del soporte monetario e institucional del Estado al arte (Oyarzún, "Arte" 214). La lógica del mercado se expandió con la promoción empresarial de concursos, becas, auspicios, así como la privatización o la informalización de canales alternativos. La escena de "avanzada" surgió como espacio y experiencia resistente a la dictadura. Parte de la comunidad artística se rebeló contra el golpe considerado como "un gran acto reordenador" de un mundo dicotómico, que imponía un nuevo marco que prohibía "estrictamente toda 'salida del marco'" (Richard, *La insubordinación* 58; "Lo político" 40). Para otros, como Thayer, el golpe fue la preparación del "desborde definitivo de todo marco" ("El Golpe" 19) y en ejemplos como Marchant, implicó "una pérdida de la palabra" (Oyarzún y Thayer 10). Siguiendo a Villalobos-Ruminott, considero que el "carácter fundacional del golpe de 1973" se basó en su "lógica soberana" (*Soberanías* cap. 3 s. p.). Paradójicamente, lo que oculta esa lógica fundacional es el "agotamiento radical de la soberanía nacional. [Es un] Golpe soberano contra la soberanía, constitución desconstituyente del nomos territorial" (cap. 3 s. p.). La voluntad fundacional del golpe marca, en última instancia, la imposibilidad de esa voluntad soberana y sus límites, ya que el intento totalizador y su violencia radical son síntomas de sus fisuras.

Hacia 1977, Pinochet y su gobierno buscaban legitimar políticamente su poder mediante una reforma constitucional. Así, en 1980, su proyecto político se reafirmaba con un plebiscito por la reforma en plena dictadura. En esos tiempos, Jaar comenzó con *Estudios*. La reforma apuntaba a crear una "democracia protegida" en la que se buscaba el "bien común", se reafirmaba a la familia como la base de una sociedad cuyos miembros vivían armónicamente y se ponía como garante del orden a las Fuerzas Armadas con Pinochet como presidente. El proyecto proponía los valores de la patria, el individuo, la familia y la propiedad frente al peligro y el "caos marxista soviético" de la Unión Popular, al tiempo que reprimía las propuestas culturales de tono popular. La campaña para el referéndum (11-9-1980) fue propagandista y contenía imágenes positivas del régimen junto con el eslogan "vote sí". Esta constitución, modificada, rige aún en Chile y generó una "transición" regulada por el pinochetismo. El sistema democrático hoy todavía tiene sus raíces en la dictadura.¹²

¹² Ver Villalobos-Ruminott ("The Chilean"). La democracia, en tanto sistema formal político basado en el voto y el sistema de partidos, vuelve a Chile con un fuerte sesgo conservador y cuando ya se ha consolidado la economía neoliberal. Para una discusión de las tensiones de la llamada transición, ver el volumen editado de Richard y Moreiras.

El consenso pinochetista se apoyaba en cierta medida en la –a veces, explícita, otras, implícita– promesa pinochetista de un Chile ordenado y “feliz”. En 1979, el “bien común” fue definido no como “el bien del Estado” ni como “el bien de la mayoría” o de “las minorías”, sino como el “ordenamiento que brinda a todos y a cada uno de los hombres de obtener bienes individuales con respeto solidario y activo por el bien de los demás” (Pinochet 92).¹³ En 1982, Pinochet declaraba en Antofagasta: “el objetivo final, el beneficiado, es el pueblo, por lo que vamos a lograr la felicidad y la plenitud de vida de todos sus componentes, y la política y la economía no serán más que medios para lograrla y no fines en sí mismos” (121). En esta declaración, notamos algunos de los rasgos estructurales de la felicidad aristotélica. La felicidad, en la lógica discursiva pinochetista, estaba ligada a un abstracto “bien común” y a la “plenitud”. La felicidad se ubicaba como un fin último a alcanzar, donde todos los conflictos se absorberían en el colectivo del pueblo feliz y el líder guiaba el camino. Pero, tal como Lacan señala, si la felicidad de la plenitud y su economía buscan el punto medio y la autorregulación, también generan un reverso violento y explosivo para erradicar todo lo que perturbe o desafíe la imagen de armonía.

Cuando hoy vemos el catálogo de *Estudios*, el aquí y ahora de “¿Es usted feliz?” se infiltra en el presente de la democracia transicional y neoliberal de la concertación en la cual la dictadura todavía enmarca los debates. En la transición, la cuestión de la felicidad re-aparece como factor político. La transición nació bajo el manto de la reconciliación y de un ideal paternalista de gobierno que asegurara la felicidad del pueblo. En su discurso de inauguración, Patricio Aylwin sostenía, entre otras cosas, que el pueblo podía esperar de él: “Que trate, en fin, de ser para todos mis compatriotas como un buen padre de familia, que pone su mayor diligencia, abnegación y autoridad en labrar el bienestar, la felicidad, de su gente, preocupándose especialmente de los hijos que más lo necesitan, en este caso, de los más pobres y humildes” (s. p.). El presidente, como el buen líder patriarcal, procuraba la felicidad y prometía “reconstruir la unidad de la familia chilena” (s. p.). Este proyecto de reconstrucción hacia la felicidad, de hecho, para Aylwin se basaba en su “deber [de] evitar que el tiempo se nos vaya de entre las manos mirando hacia el pasado” y “llegue el momento en que, reconciliados, todos miremos con confianza hacia el futuro y aunemos esfuerzos en la tarea que la Patria nos demanda” (s. p.). Y aunque los informes Rettig y Valech miran discretamente al pasado, suturan la pérdida en un gesto en el cual, como diría Richard, la “pacificación [de la memoria] [...sutura] los bordes de la herida que separan el castigar del perdonar” (*La insubordinación* 13). La memoria es obturada en el presente transicional democrático en un contexto donde todo intento de averiguar

13 La recopilación de fragmentos de discursos de Pinochet, en tanto propaganda del régimen, manipula y organiza una lógica discursiva que muestra los argumentos que pretende que sean los pilares del consenso. Se citan “Clase Magistral en la Universidad de Chile, Santiago” (6-4-1979) y el “Discurso en comida con la comunidad, Antofagasta” (17-11-1982).

qué ha pasado con las víctimas de la dictadura ha puesto más esfuerzo en proteger la identidad de los victimarios y en retribuir económicamente a las víctimas. Como nota Richard: “la consigna democrática de mirar hacia delante (de apartar la mirada de los conflictos del pasado) hace nuevamente desaparecer las imágenes de los desaparecidos en la tumba de la inactualidad” (22).¹⁴

Estos “marcos” son importantes para repensar la intervención de Jaar con *Estudios*, considerando al corte fundacional como la marca de la imposibilidad de fundación social y estética. Pienso el proyecto como sugiriendo calladamente (de manera desistente) la imposibilidad de cerrar/fundar la comunidad de una vez y para siempre. Si la lógica fundacional del golpe perseguía cerrar la sociedad con la idea de felicidad y armonía –ideales que legitimaban la violencia dictatorial (y, al final de cuentas, la democracia de la concertación)–, la cuestión es delinear la suspensión de la lógica de la felicidad, no la resistencia a esa lógica, sino la “desistencia” a ella, como un no-saber acerca de la felicidad para la política dictatorial y de la reconciliación democrática.

La política de *Estudios*: lo (no) visible

Jaar “enmarca” su intervención con el “marco” histórico del referéndum de 1980. Así, el proyecto de *Estudios* implicó, por un lado, dar una voz a esa felicidad estereotipada (haciendo de ‘espejo’ de esta) y, por otro lado, preguntar en media voz desistente acerca de la felicidad desde lo singular (el goce) y lo comunitario en tanto contingente, no cognoscible e infrapolítico. En el marco dictatorial de violencia y legitimación (que des-enmarca y enmarca al mismo tiempo, como nota Richard), Jaar interviene en el espacio público con sus preguntas acerca de la felicidad. Como otras intervenciones de la “avanzada”, el artista sale del marco de la institución-arte en busca de la gente común. En junio de 1980, a tres meses del plebiscito de septiembre, Jaar comienza “Serie de encuestas”, que se exhibiría al tiempo del referéndum pinochetista, y contextualiza su obra dentro del discurso público de la dictadura (aunque esto no sea visible/leíble en ese tiempo). Este es el registro fotográfico de una serie de “encuestas” (votaciones) callejeras, aunque nunca veremos (al menos en el catálogo) el momento del “voto”; solo los resultados. En una se pide estimar la “distribución” de felicidad en la población mundial y chilena. La felicidad, como la riqueza, aparece concentrada, pero la gente vota que la desigualdad es mayor a nivel mundial que en Chile. Pareciera que la imagen del gobierno de un Chile próspero se fortalece. Al mismo tiempo, mostrar la imagen de la felicidad como algo tangible, medible, que se puede visualizar

¹⁴ Desde el informe Rettig (1991) a los dos reportes Valech (2009, 2011), las cifras “oficiales” ascienden a unos cuarenta mil casos de torturas y prisión política, incluidos un total de 3.065 desaparecidos o muertos, sin contar denuncias que no calificaron. La resistencia a castigar legalmente a los asesinos y torturadores con la escisión entre “verdad” y “justicia” evidencia el consenso que todavía tiene el pinochetismo en parte de la sociedad.

en cuadros, en realidad cuestiona la posibilidad de tal medida. Posteriormente, Jaar coloca los resultados de estas votaciones en paneles que presenta a la mirada pública en una calle de negocios altamente transitada, junto a un puesto de revistas. En el fondo de las fotos vislumbramos revistas de actualidad femenina, la tapa de *Estrategia* (publicación surgida durante la dictadura), la cara borrosa de Ronald Reagan en un margen y (quizás) el diario de derecha *La Segunda*, en cuya portada aparece un tanque. Jaar ubica sus paneles justo debajo de un cartel que lee “Área de restricción. Entrada permitida solo al personal especialmente autorizado” (fig. 1). El efecto es ambivalente. Por un lado, muestra la prohibición, pero por otro, Jaar está ahí, probablemente sin autorización, autorizándose con su presencia y autorizando a quienes se detienen a mirar. Este juego de autorización/des-autorización opera –gracias a la yuxtaposición de las imágenes– también con la entrada a la felicidad. La foto pregunta sin preguntar –en media voz desistente– quiénes autorizan el acceso a la felicidad.

Las votaciones callejeras continuaron, a días del referéndum, en agosto y septiembre de 1980.¹⁵ Jaar repite el gesto del gobierno y plebiscita la pregunta “¿Es usted feliz?”. Como en el referéndum gubernamental, la gente podía poner su voto en una caja del sí o en una del no. El plebiscito de *Estudios* no es una mera copia mimética del pinochetista, sino una intervención desistente. Sus cajas, a diferencia de las del gobierno, son abiertas; el voto es por medio de bolitas blancas que se acumulan o disgregan de acuerdo con la cantidad. La correlación un hombre/una mujer-un voto es clara. Se exhibe una cierta transparencia en los resultados, aunque el votar, en tanto acto, se vela. Paradójicamente, el resultado es inversamente proporcional a los números posteriormente “logrados” por el gobierno: en el caso de Jaar, un 66% responde que no es feliz. Por supuesto, no se trata de comparar datos estadísticos fidedignos, sino de leer en este “no” la irrupción de una intervención política, fragmentaria y anónima. Al marco de la dictadura que usa el voto de manera autoritaria y plebiscitaria para legitimar una constitución nacida de la violencia dictatorial, Jaar le superpone el “marco” de la calle, un lugar céntrico con gente anónima y lazos contingentes para dar sentido (enmarcar) la pregunta. Esta calle es un “territorio de riesgo”, como señala Álvarez López (96). Jaar no provee una definición de felicidad, ni de qué implica votar por el sí o por el no. Aun después de recolectados los votos, no hay interpretación de esos datos. Las fotos posteriores, donde Jaar exhibe los resultados y se exhibe a sí mismo, muestran el marco (la calle y los transeúntes), pero esta vez recortados por la mirada del lente. Fotos donde los resultados no llaman la atención y Jaar se encuentra solo con sus maquetas se combinan con otras donde un pequeño grupo de personas parece deliberar frente a ellos, con Jaar siendo interpelado a su vez por los transeúntes o mirando desde un ángulo. No sabemos qué deliberan, ni qué responde Jaar. Pero se reúnen en ese espacio tomado por la fotografía y confor-

15 El plebiscito fue el 11 de septiembre; las encuestas, los días 7, 19, 23 de junio; 1, 5, 6 de agosto y 2 de septiembre.

FIGURA 1



Estudios. Foto cortesía de A. Jaar.

man un lazo social, contingente y fugaz, que deja como huella de su existencia estas fotos. Esta es una comunidad contingente que se funda y se des-fonda con el pasar de las personas. En estas intervenciones callejeras, Jaar no “toma” la calle en un acto resistente, sino desistente. La comunidad de esas fotos se compone y se des-compone. Jaar, tímidamente, se sitúa en un rincón y genera un espacio fugaz de encuentro. No propone ninguna contranarrativa a la gente que pasa, no promete un nuevo comienzo ni marca un catastrófico final. El CADA, según Richard, combina “experimentalismo estético y radicalismo político” en un momento en que el campo social se ha desarmado (51). *Estudios* suspende el espacio de esta narrativa de la “avanzada”. La obra de Jaar –aunque experiencia estética innovadora– no plantea ningún radicalismo político y no es parte de una “contraépica” de un sujeto esquizoide y fragmentado (Richard, *La insubordinación* 65). Pone lo urbano, lo visibiliza, abre lo cotidiano y pregunta, pero no dicta juicio.

Nuestra mirada nos hace parte de esta comunidad, pero también nos distancia. Es importante no identificar la mirada del lente con la propia, sino suspender la propia identidad en el mirar de esas fotos. Este movimiento, este distanciamiento (de lo que sucede en la foto y en uno que mira) suspende el marco fundacional y autoritario de la dictadura. Al mirar estas imágenes desde hoy, no se trata de re-contextualizarlas en un gesto historicista fáctico. El espectador mira a ese grupo y, en esa mirada, la implicación del espectador se traza. Didi-Huberman nota la importancia de una “implicación” en los proyectos de Jaar que ni anula la distancia ni subsume al espectador en aquello que mira: una identificación subjetiva, empática. Para él, hay una lógica ética, no política, en esa mirada implicada: la del que sobrevive y mira un naufragio y usa esa supervivencia no para informar, no para testimoniar, sino para explicar (46).¹⁶ Esta explicación no es racional; se fundamenta en el no fundamento de una emoción que descentra al sujeto (46-47).¹⁷ Esta imagen del naufragio es útil para repensar la invisibilidad/visibilidad de lo político en esta obra. En 1999, en tiempos de democracia neoliberal, Valdés vuelve a mirar esas fotos y “ve” la política de ellas. Así, analiza cómo Jaar en los ochenta re-orientaba las coordenadas de lo visible trayendo lo público y las prácticas democráticas a la mirada. Nicole Schweizer lo considera, luego, como resistente y desafiante, como un mostrar lo que era imposible durante el pinochetismo (19). Lo prohibido (votar) era permitido y requerido de los participantes. Se promovía participar y opinar; la intervención *in situ* de Jaar re-creaba lo público allí donde la dictadura buscaba minarlo (21). Los espectadores de las maquetas de Jaar se vuelven participantes (21). Pero –y aquí está lo interesante–

16 Mac-Millan propone una “recepción implicativa” con un contexto que no sea simplemente información histórica sino también de implicación afectiva (135). Para Valdés, Jaar desarticula “la escena primera del arte que es la contemplación” (Accatino *et al.* s. p.).

17 Esta explicación genera, para Didi-Huberman, una “doble distancia a la que debería dedicarse todo conocimiento; un conocimiento en el que somos al mismo tiempo objeto y sujeto, lo observado y el observador, lo distanciado y lo concernido” (43).

todo esto es “visible” solo desde la transición democrática y la internacionalización de la obra de Jaar, no durante la dictadura (o, al menos, no ha quedado registro de esto). Esta primera etapa no presenta ninguna ‘catástrofe’, aunque se enmarca en ella. La ceguera de los aspectos políticos de la obra se relaciona con una mirada que busca las ruinas, la referencia catastrófica, y no las encuentra. Mientras la escena de “avanzada” apostaba al *shock* en sus intervenciones públicas, la obra de Jaar pasaba desapercibida en su desistencia, en su media voz. Por ejemplo, al reactivar la memoria del bombardeo a La Moneda mediante el lanzamiento de panfletos en *Ay, Sudamérica* (1981) y resignificar el avión y su carga, se buscaba un *shock* y una unidad de arte/vida/política. *Estudios* no fusiona estas esferas, sino que inquiere sobre su relación. Mientras la pérdida de palabra y el desborde es absoluto para otras experiencias, Jaar va a las calles, pregunta y enmarca. No se trata aquí de poner una experiencia sobre las otras o viceversa: todas nos proponen algo para pensar. En *este* caso, la mirada implicada desde la dictadura no puede localizarse en la posición del sobreviviente del naufragio y su distancia ética. Es solo la mirada posterior durante el momento democrático en que se visibiliza (y se corre el riesgo de monumentalizar) el gesto en su enmarcamiento y su politicidad. La mirada se desdobra entre el pasado dictatorial y el ‘presente’ democrático neoliberal. Ni la obra, ni la mirada, ni el ‘marco’ son idénticos a sí mismos.

La identidad desestabilizada

El proyecto “comunal” de Jaar continúa luego del plebiscito pinochetista con “Entrevistas personales” y “Retratos de felices e infelices” (octubre 1980). Las entrevistas comienzan todas del mismo modo: “¿Es usted feliz?”. Con simples respuestas como “SÍ” o “NO”, pero profundizan en su significado. El marco se concentra en el primer plano de hombres y mujeres entrevistados. Visualmente, estas imágenes se asemejan a una especie de prontuario. Foto carné, número (Feliz n.º 31 o Infeliz n.º 58), nombre, edad, estado civil, ocupación, residencia, observaciones generales y duración de la entrevista (fig. 2). El fondo cuadriculado y el número de identificación refuerzan la idea de encarcelamiento. Debajo de una ampliación, sobre un fondo negro, con letras de una máquina taquigráfica, se leen las preguntas y respuestas de la entrevista. Esta es la imagen identificatoria que demanda el Estado, la dictadura; aquí, este gesto se copia y se desestabiliza. Dos fotos carné de mediano tamaño muestran al entrevistado serio (¿infeliz?) y sonriendo (¿feliz?). Sin el título que nos indique quién es “Feliz” y quién es “Infeliz”, sería imposible determinarlo solo por lo visual. Debajo encontramos una serie con distintas expresiones faciales, donde se ve que el entrevistado experimenta con sus gestos. Estas imágenes desestabilizan el registro visual burocrático y de sesgo identitario estatal; muestran las “fisuras”, tal como Valdés señala, del sujeto y de su identidad e imagen imaginaria.

FIGURA 2



Estudios. Foto cortesía de A. Jaar.

Muchos han notado que la “identidad” como tema artístico emerge en esos años de dictadura. Para Richard, tanto en la búsqueda de los familiares (como luego en el CADA), “La *detención y captura* de la identidad fotográfica” en la foto carné es una metáfora del aparato represivo estatal dictatorial sobre el cuerpo y la identidad del sujeto (*La insubordinación* 20). Durante la dictadura, el cuerpo del desaparecido metonímicamente emergía en la foto carné e identificaba a los opositores al sistema. Existen ciertas diferencias en el uso de la foto carné entre Eugenio Dittborn y Jaar y cómo son leídas durante los ochenta. Mientras Dittborn “trae” a la mirada las imágenes fantasmáticas de los desaparecidos con las fotos carné, *Estudios* “trae” lo cultural. De hecho, el acento coercitivo del Estado represor que busca identificar a cada uno de sus miembros para vigilar y castigar es puesto en juego, en el caso de Jaar, casi de manera mimética. Los datos pedidos son exactamente los que el Estado requiere para contar y controlar a su población. La foto muestra el mismo ángulo, luz, perspectiva, rasgos faciales, pose. La imagen se estereotipa en la efigie del ciudadano, en una serie identificatoria que, al tiempo que individualiza, borra la singularidad. Y, sin embargo, las fotos de Jaar resquebrajan el estereotipo, justamente al resaltarlo. El mecanismo identificatorio extraña la identificación. En los dos casos, lo banal y cotidiano es la entrada subrepticia a lo político; la diferencia radica en el foco. Mientras Dittborn nos enfrenta metonímicamente a la catástrofe, Jaar pareciera hacernos desviar la mirada

de ella. No denuncia al régimen pinochetista, de hecho, pareciera poner el foco en otro lado. Dos estrategias diferentes: una de ellas se transforma en el punto ciego de la otra. El proyecto de Jaar, para Valdés, pone en juego los cuerpos vivos, no las fotos carné. Los cuerpos vivos marcan el índice de la sobre-vivencia y son “una forma de aparición de las personas, como la construcción de una metáfora al revés, de una metáfora opuesta” (“Postdata” s. p.).¹⁸ Pero estos “sobrevivientes” como metáfora invertida se tornan tales con la mirada de la democracia neoliberal, la cual todavía desaparece los cuerpos y se resiste a la justicia. Dentro de esa sociedad, re-aparece la obra de Jaar con el análisis de Valdés en forma de catálogo, cuestionando esa nueva imagen de plenitud de la transición.

La felicidad esférica

En “Entrevistas personales” la palabra pareciera emerger (y se fija en los restos fotográficos en “Retratos”). Las imágenes de los entrevistados no están simplemente encuadradas al estilo estatal y represivo, sino también por el discurso del sujeto entrevistado. Feliz n.º 31 sostiene que ser feliz es “estar junto” a su “familia”, que su familia esté sana (*Estudios* s. p.). A esta escena del espacio doméstico y privado, le agrega la “seguridad económica”: “no tener deudas, tener trabajo”, y pone también en el mismo nivel “tener salud” y la “conciencia tranquila”. La felicidad, para esta persona, se asienta en la familia y en la seguridad económica y en el cuerpo “saludable” de sus miembros. La economía de esta felicidad es la estabilidad, “un hogar donde rein[a] la armonía” y se encierra en la fórmula “salud, dinero y amor”. Feliz n.º 31 enfatiza la salud ya que la felicidad de uno depende de la finitud del otro. La mortalidad del otro amenaza la felicidad personal. No se nos escapan las contigüidades entre cómo entienden la felicidad Feliz n.º 31 y el *statu quo* pinochetista; Feliz n.º 31 pareciera la metonimia del cuerpo social ideal pinochetista. Más allá de todas las diferencias, la familia, la idea de armonía, de cuerpo saludable, se observa tanto en esta experiencia “privada” de la felicidad como en la idea del Estado. Feliz n.º 31 comprende a la felicidad en una economía reproductiva, donde la falta es temida y suturada. Una economía que no acepta ausencias ni déficits, ya que se contenta con lo dado. Feliz n.º 31 pareciera ser la encarnación de la autorregulación aristotélica. Y, sin embargo, la pregunta –pasivamente– insiste: “¿Es usted feliz?”.

Por su parte, la Infeliz n.º 58 define la felicidad como “un estado” de autosatisfacción, en el cual se siente “cómoda en [su] cuerpo”, un estado que la “despierta a cualquier estímulo” y la “hace capaz de mucho” (*Estudios* s. p.). En esta definición, aparentemente, la felicidad es la capacidad de afectación, de ser estimulada, y por

¹⁸ Rancière plantea un dispositivo similar para *Signs of life* (1994) de Jaar, donde el sobreviviente funciona metonímicamente –en tanto figura– como el nombre de la masacre de Ruanda (76).

ende supone una economía dinámica y de exceso. Se observa, empero, una tensión en Infeliz n.º 58. Por un lado, una economía de exceso y ruptura; por el otro, una economía de estabilidad, que se nota en su idea de “comodidad en el cuerpo”, en su nostalgia por una relación “feliz” que consideraba “sin fisuras”. Frente al fracaso, Infeliz n.º 58 ha decidido no suturar la falta ni las fisuras, pero resiente la demanda de la felicidad. Esta es vista como un ideal impuesto socialmente, donde la sociedad interpela al individuo imponiéndole un objetivo inalcanzable, condenándolo a la infelicidad. Infeliz n.º 58 incorpora a la cuestión un marco social, una demanda de la sociedad para con el individuo, al tiempo que plantea que la felicidad es aquello que despierta, estimula a las personas a crear.¹⁹

El ideal aristotélico de totalidad esférica sin fisuras y autorregulada marca los discursos de Feliz n.º 31 e Infeliz n.º 58 –y también el del pinochetismo– y nos permite apreciar y comprender el consenso a este desde lo afectivo. Vislumbramos la fuerza afectiva que tienen ciertos discursos autoritarios refundacionales en tanto pretenden regular la polis hacia el bien común y que, al hacerlo, estallan en una violencia arrasadora. La política de la felicidad encierra la idea de totalidad, de completitud y de terminación de lo social con el concepto de felicidad de todos los ciudadanos. La promesa de la felicidad es, entonces, la promesa de la satisfacción total de la demanda política, la posibilidad de una esfericidad del cuerpo social que se autocontenga y se regule. Una sociedad cuyo ideal, cuya demanda, es ser feliz, sin falta, o sea, ser completa.

Rastreado la sutura

Para Oyarzún y Thayer, en algunas experiencias (como la de Marchant), la biografía “cobró la valencia de un sensor esencial, de un espacio extrañado de exploración de sentidos, [...] la ‘zona de temblor’” (10). Ellos piensan la biografía como “esquirla”, como “desventura” marcada por un acontecimiento que era de “pérdida de palabra” (10). Esta pérdida no remite a una plenitud pregolpe; “se trata de una pérdida *desde siempre* [...] nuestra palabra es palabra perdida” (12). Es la “falta de palabra” la que debe marcarse en la escritura contra “el todo de la palabra puesta, es decir, de la palabra instituida (social, política y culturalmente) que nos hace, nos impone decir” (12, 13). En contraste, es la plenitud lo que llama la atención en *Estudios*. Pero tal vez, desde esa plenitud podamos rastrear una media voz como desistencia, como goce que nos hace estremecer (aunque no temblar), si no en tiempos de dictadura, al menos, en tiempos de la democracia neoliberal.

¹⁹ La decisión de poner un “feliz” claramente masculino y una “infeliz” femenina en el catálogo permitirían hacer un análisis desde la diferencia sexual de orden psicoanalítico. El hombre representaría el lado masculino de la lógica de la totalidad de la felicidad patriarcal y sutura la falta en el Otro (al estilo de Creón). La mujer representaría el lado femenino y la infelicidad cuestionadora de la histórica (al estilo de Antígona), quien sabe que en última instancia el Otro no existe. Por razones de espacio solo puedo sugerir este análisis.

FIGURA 3



Estudios. Foto cortesía de A. Jaar.

En 1981, casi un año después, en “Intervenciones urbanas” aparecieron lo que hoy por hoy son las imágenes icónicas de este proyecto. Los carteles blancos que interrogan anónimamente “¿Es usted feliz?” enmarcados por la publicidad naciente del mercado neoliberal (fig. 3). Si el neoliberalismo pinochetista promete la felicidad del orden y el consumo, los carteles intervienen cuestionando esta promesa del mercado neoliberal del régimen autoritario. Cuestiona, pero no da respuesta. Pero ¿quién pregunta?, ¿quién responde? No hay rastros de respuestas. No hay sujeto. En esta interpelación, el Otro –en tanto dador de sentido– se manifiesta en su falta. En lo que parece la omnipotencia de la voz del Otro (voz que nos interpela socialmente y de manera anónima), no encontramos respuesta alguna.²⁰

La instalación terminó en la “Obra de registro continuo” que invitaba a la gente a grabar sus respuestas en video y a conversar con los entrevistados. Nuevamente, las fotos muestran los dispositivos represivos identitarios: “la información básica” pedida era “nacionalidad, cédula de identidad, edad, actividad”, además de dos preguntas: “¿Es usted feliz?” y “¿Qué significa para usted ser feliz?”. Se advierte que el tiempo para contestar es “ilimitado”. Hay una silla contra un fondo blanco, un micrófono,

²⁰ De esta manera (y siguiendo el argumento de la nota 19), la muestra, vista en su articulación, en realidad presentaría una posición “femenina”.

una cámara y una televisión en donde la persona puede verse mientras responde, lámparas que iluminan (¿ciegan?) al entrevistado. Es el letrado –impersonal– el que interpela. Vemos el cuerpo de una mujer, encogidos sus hombros, su mirada hacia abajo, contestando. No sabemos qué contesta ni quién es. Vemos a un hombre, en postura relajada, sonriente, mirando directamente a la cámara, y a una pareja que, de espaldas, observa (¿y escucha?). Los géneros elegidos no parecen ser fortuitos, una vez más, el hombre pareciera ser portador de la felicidad en comparación con una mujer que parece infeliz. En conjunto, las fotografías no ofrecen una narrativa. Las intervenciones de Jaar insertan fisuras en la fantasía de plenitud de la felicidad. Nos enfrentan a una pregunta (¿es usted feliz?) sin autorizar ninguna respuesta por sobre la otra.

Estudios expone lo privado, lo biográfico, exhibe los cuerpos en sus fijaciones sociales (al decir de Oyarzún), pero no fuerza su transgresión. La obra de Jaar no confirma los estereotipos de felicidad, sino que intenta “extrañarlos”. Este extrañamiento no emerge porque surge lo “desfigurado” sino, en principio, porque lo figurado se extrema.²¹ *Estudios* trabaja sobre la sutura, la bordea, la muestra, la incita, pero no la cuestiona abiertamente. La sutura es aquella superficie donde la falta se borra, donde pareciera que la plenitud manda (como felicidad o infelicidad que se define en función de esa plenitud). La falta como de-constituyente no aparece sino en su sutura. La violencia dictatorial no aparece en su evidencia de catástrofe o desventura biográfica. *Estudios* expone la sutura y la sigue exponiendo en el catálogo que nos deja hoy, en un hoy que es siempre diferente a sí mismo. El tiempo para contestar –el tiempo de esta exposición– es “ilimitado”.

El goce estremecido

Este catálogo con sus fotos en blanco y negro termina con las fotos borrosas en color indefinido del video. Lo que fue tomado en movimiento y en una temporalidad fluida es detenido. Esas fotos no van acompañadas de discurso: una mano con algo (¿un billete?, ¿un carné de identidad?); el *close-up* de una cara que se vuelve irreconocible, un beso, retratos, alguien sacando fotos, dos chicas (fig. 4), una junto a otra, terminando nuevamente con un beso ahora un poco más definida la imagen. ¿Son estas imágenes de la felicidad? La des-figuración pareciera surgir solo en esta última etapa, en imágenes borrosas, no tanto temblorosas pero sí estremecidas, en el color indefinido. En este estremecimiento se extraña (en sus dos acepciones de extrañamiento, de extrañar algo perdido y de convertir algo en extraño) la idea de felicidad. El foco

21 Para Richard, la desfiguración es parte del efecto de extrañamiento que permite la emergencia de lo “irreconocible” en la dictadura (*La insubordinación* 24). Pero en *Estudios*, esa desfiguración y su conexión con lo político se visibiliza durante la democracia.

FIGURA 4



Estudios. Foto cortesía de A. Jaar.

estremecido de las imágenes finales, lo borroso de ellas, es la insinuación de goce, de aquello que hace estremecer la sutura.

El proyecto visual de Jaar termina des-enfocando el sueño de totalidad. No es un manifiesto a favor de lo colectivo (por sobre lo individual), o de lo popular por sobre lo burgués, o de lo afectivo por sobre lo racional. Los felices y los infelices dan testimonio, pero el arte de Jaar no es un arte testimonial.²² No denuncia con un *j'acusse*. Pero si retomamos a Oyarzún, denuncia en tanto “levanta una experiencia histórica” que busca “desmontar analíticamente el presente como signo” (“Arte” 217). *Estudios* documenta pero no registra la vida cotidiana como índice sociológico o antropológico de la realidad histórica.²³ Ofrece un espacio afectivo, un espacio de intimidad para sentir el estremecimiento (el inicio del temblor, pero no el temblor) sobre estas certezas; ayer y hoy, en una temporalidad que nunca es idéntica a sí misma. Este proyecto es político, pero no es garante del sueño burgués de la felicidad. La propuesta de Jaar hace comunidad desde otro lugar, no desde el lugar de la felicidad totalitaria o del bien común, sino desde la incómoda comunidad de la incertidumbre y del goce. La pregunta que carece de respuesta fija muestra en sus mínimas variaciones la no-identidad de la comunidad consigo misma y, en ese sentido, es desistente.

²² Beverley define el testimonio como una narración de urgencia en la cual la primera persona del testigo da voz a la experiencia colectiva de violencia.

²³ Ver Donoso Macaya para un análisis crítico del campo fotográfico chileno en Chile pinochetista (421).

La temporalidad de la pregunta es central: el presente. “¿Es usted feliz?”. Aquí y ahora. La forma, empero, de capturar la respuesta hace evidente que el presente no afirma presencias ni es idéntico a sí mismo. El presente de la pregunta se muestra en su escisión: en el pasado en que fue hecha (en el pasado en que obtuvo una respuesta) y en el futuro de quien mira las fotos. De hecho, esta misma temporalidad quebrada se muestra en su infinitud cuando miramos las imágenes de las personas que ven las respuestas que han grabado para el video: la mirada nunca puede fijarse en un presente, un pasado o un futuro. El tiempo y la identidad no son idénticos a sí mismos, sino que están siempre fuera de tiempo, fuera de lugar. De esta manera, la comunidad de *Estudios* muestra a una sociedad en su alineación constitutiva, en de-constitución, en su origen sin origen, en su desistencia. Hoy, en un hoy escindido, *Estudios* muestra la contingencia de lo comunal y compone una comunidad que se constituye no en la respuesta, promesa o consecución de un ideal ya delineado, sino alrededor de una pregunta.²⁴ Quizás, el modo interrogativo de ser en común es la posibilidad de una comunidad sin fundamento, una comunidad que se compone (obra) y se des-compone (des-obra) en su movimiento contingente.

Estudios se vuelve “visible” de manera política en el contexto de transición democrática, en el cual la falta trata de suturarse para lograr la reconciliación y su prometida felicidad. En este nuevo marco, no pienso a Jaar como el artista de la democracia transicional que denuncia a la dictadura con su pregunta sobre la felicidad. Tampoco le restituyo un gesto heroico a su intervención. *Estudios* y su interrogante sobre la felicidad *rastrean* la sutura de la promesa de la felicidad plena y cerrada tanto en la dictadura como en la democracia posterior y *(re)marcan* en su desistencia la falta. Miro esta intervención estética no con una melancólica mirada que la vuelve resistente en el pasado. He rastreado su desistencia en el pasado y en el presente democrático conciliatorio en que el proyecto ha desbordado en el catálogo, en otras puestas en escena, en los debates que ha creado (así como en los debates en los que fue ignorada). La obra de Jaar es visible hoy como no lo fue en su pasado, y este anacronismo la hace valiosa. Cuando volvemos al proyecto, no volvemos a una obra que es idéntica a sí misma, sino a una obra dislocada en su propia identidad, que está dividida en su de-constitución y cuyo marco nunca es idéntico a sí mismo. En esta lectura, no he intentado re-enmarcar a la obra con el “verdadero marco histórico” de la dictadura o con el de la retrospectiva democrática, sino mostrar justamente cómo estos “marcos” están divididos en sí mismos.²⁵ No trazo una lógica fundacional; la obra de Jaar no funda nada en su identidad (ni siquiera la propia “obra” de Jaar). Esta es una obra que se des-obra en su anacronismo, en su desistencia de-constitutiva. Se des-obra en tanto se de-constituye en un presente siempre dislocado de sí mismo, en

24 Mac-Millan propone a la fotografía (en el estilo de Jaar) como un “arte de visibilizar la pregunta” (142).

25 Derrida advierte: “La deconstrucción no debe ni reenmarcar ni soñar con la pura y simple ausencia de marco. Estos dos gestos aparentemente contradictorios son los mismos” (*The Truth* 73, traducción propia).

el que el marco (y el des-marcar) nunca es igual a sí mismo. Una obra que desiste de ser monumentalizada como un momento de resistencia fundacional democrático.²⁶

Chantal Mouffe ha sugerido a Jaar como “uno de los mejores ejemplos” de resistencia de la democracia agonista (94, traducción propia). La politóloga considera al artista y a su obra desde una perspectiva contrahegemónica agonista que promueve una experiencia democrática en su dislocamiento antagónico social fundacional. Para Mouffe, el arte de Jaar evita la pedagogía y la denuncia transgresiva directa e intenta “mover a la gente a actuar, creando en ellos el deseo de cambiar” al reflexionar sobre sus ideas (95). Para ella, el arte agonista crea “espacios públicos agonistas” al articular diversos espacios públicos y discursos, no para lograr consenso (un consenso neoliberal democrático), sino para enlazar espacios de contrahegemonía. El arte agonista no busca en el espectador un sujeto racional sino uno dividido y cruzado por los afectos. Desafía la hegemonía imperante, no busca eliminar los conflictos y tiene por objetivo con-mover por medio de los afectos a los espectadores. Sin embargo, con esta imagen del artista democrático agonista, Mouffe reproduce la imagen tradicional del artista como crítico de la hegemonía. Mi problema es que esta posición re-articula la obra de Jaar en la lucha hegemónica y de la demanda política. En esta articulación se subsume el arte a su operatividad en el campo de la lucha política hegemónica (aunque sea no-fundacional). Es posible acercar el planteamiento de Mouffe a la visión de Richard sobre la vanguardia, aunque estos no son de ninguna manera idénticos. La escena de “avanzada” crearía un espacio de autonomía contrahegemónica, que insiste en desafiar el marco y la identidad de los signos que fundan la autoridad en el uso de las mismas instituciones que son criticadas. Ni Mouffe ni Richard buscan una plenitud en el arte agonista o de la “avanzada”. Todo lo contrario. Aun así, re-articulan al arte (el arte agónico, el arte de la “avanzada”) en el campo de lo simbólico, de cierta demanda, en el campo de la resistencia, de la política, del Estado. Las lecturas hegemónicas y contrahegemónicas tratan de domesticar el goce, simbolizándolo.²⁷

26 Vallega argumenta que Jaar expresa la estética fundacional de una nueva identidad decolonial. Analizando específicamente *Un logo para América* y el proyecto de Ruanda, considera que abre “una decolonialidad estética radical” (200, traducción propia). Su arte expone y resiste la colonialidad de ciertas imágenes (216). La mirada del espectador se desidentifica con los valores occidentales y se identifica con los decoloniales en una nueva temporalidad que desliga la teleología moderna occidental (pasado-indígena-salvaje/presente-occidente-civilizado). La temporalidad de la colonialidad se suspende en un presente en el que la diferencia colonial es habitada por el sujeto. Esta identificación entre la mirada del espectador y el presente de Gutete Emerita es problemática. Mientras se opone a la apropiación de Gutete Emerita, en definitiva, se apropia de esa experiencia sin residuo. Dentro del campo decolonial, Quijano ha propuesto que el “Bien Vivir, puede tener sentido como una forma alternativa de experiencia social, como de/ colonialidad de poder” (11, traducción propia). Este bien vivir –que viene de la tradición colonial– busca formar una “sociedad de equidad de las heterogeneidades sociales” (20). El concepto de “bien vivir” supone una tábula rasa por la que “ni las diferencias ni las identidades” justificarán la desigualdad social. Esto es problemático ya que, aunque la cuestiona, se acerca a la idea de una felicidad de plenitud. La concepción de esta estética radical decolonial y la del bien vivir repiten gestos de vanguardia, de fundación, de armonía y de identidad que se desestabilizan en la obra de Jaar. Mi interés en Jaar, pues, no radica en la esperanza de un nuevo arte latinoamericano decolonial o un nuevo bien vivir.

27 Ver Walker para un análisis de la obra *Lamento de las imágenes* desde una perspectiva psicoanalítica que rescata el goce y el *sinthome*.

Frente a esta narrativa de resistencia, rastreo en *Estudios* una desistencia que desnarrativiza el saber de la política y del arte. La pregunta “¿Es usted feliz?” y la intervención anacrónica (dividida en su temporalidad) de *Estudios*, si bien es política, no lo es simplemente en sentido (contra) hegemónico, sino que desiste del sujeto hegemónico *per se*. Lo desistente en el arte ni hace un arte político ni un arte por el arte, sino que marca un antes de la decisión (política, estética) y de su voluntad. Insiste pasivamente en lo político, sin volverse voluntad/demanda política. Si hay instrumentalización posible para el nuevo orden (su visibilización en la democracia neoliberal, su comercialización en catálogos, su globalización en contextos), *Estudios* desiste en la insistencia pasiva de su preguntar sin responder fijo y de tiempo ilimitado. De manera desobediente, se irradia de la dictadura a la democracia y muestra su anacronismo, su no-identidad consigo misma. La comunidad que (des)-com-pone esta intervención se enmarca y se desmarca para volver a enmarcarse y des-enmarcarse es una comunidad contingente que se des-obra. Sin embargo, este des-obrar es también el del golpe como *big bang* y origen absoluto de una nueva temporalidad que rompe todo marco.

Las imágenes nunca son transparentes ni idénticas a sí mismas.²⁸ Debemos cuestionar lecturas de *Estudios* como un paso más en la modernización y globalización del arte chileno (el uso de tecnologías como la del video, el paso de lo local a lo global, la denuncia de la dictadura y el camino hacia la democracia). Debemos sospechar de la idea del bien oculto tras el obstáculo catastrófico de la dictadura como un mal necesario para el bien, para la felicidad de la reconciliación. *Estudios* suspende la lógica de la felicidad como guía de la política, no para sacarla de la política, pero tampoco para subsumirla a ella. Tal vez (y este tal vez es de-constitutivo), *Estudios* ofrece la posibilidad de pensar lo infrapolítico. *Estudios* abre la posibilidad (el “quizás” de), una interrogante sobre la existencia en la fisura de lo político y de lo ético. Este cuestionamiento no está en afirmación de la obra, sino en su estremecimiento. La pregunta infrapolítica de la existencia, en su misma posibilidad desistente, es la interrogante de esa posibilidad. No se trata de *afirmar* una “existencia infrapolítica” más allá de la existencia política de la polis. Se trata de preguntar sobre una existencia que exceda, que estremezca lo político como signo totalizador de la existencia. En *Estudios*, y sus lecturas, la política se muestra en su no-identidad consigo misma. El goce y la desistencia marcan al sujeto antes de que haya sujeto y vislumbramos que no hay Otro de la plenitud y de la consistencia social. *Estudios*, tal vez, estremezca la sutura de la falta, del goce, no subsumiendo al sujeto a la política y demanda de la felicidad y su fantasía de plenitud, mas exponiendo su íntima de-constitución. En *Estudios* se (des)estabiliza la fusión del ser y la política y, quizás, se estremezca el goce de manera desistente e infrapolítica.

28 Sobre la no-identidad de las imágenes (documentales o artísticas), ver Donoso Macaya.

Agradecimientos

Agradezco a Juan Manuel Garrido, por invitarme a pensar sobre la felicidad y la política (Chile, 2007), a Adriana Valdés, por introducirme a la obra de Jaar, y a Alfredo Jaar por su generosidad para con sus imágenes.

Referencias

- Accatino, Sandra y otros. "Alfredo Jaar, Conversaciones en Chile 2005". *Jaar: SCL 2006*. Ed. Adriana Valdés. Barcelona, Actar, 2007, pp. 67-88.
- Álvarez López, Miladys Milagros. "América Latina 1965-1975: la calle como escenario de situaciones determinantes de un arte político. Estudio de dos casos". *Análisis Político*, n.º 69, 2010, pp. 92-101.
- Anderson, Perry. "Neoliberalismo: un balance provisorio". *La trama del neoliberalismo. Mercado, crisis y exclusión social*. Comps. Emir Sader y Pablo Gentili. Buenos Aires, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO), 2003. bibliotecavirtual.clacso.org.ar. s. p. Visitado 17 de abr. de 2017.
- Aristóteles. *Ética a Nicómaco*. Introducción, trad. y notas, José Luis Calvo Martínez. Madrid, Alianza, 2005.
- . *Política*. Introducción, trad. y notas, Manuela García Valdés. Madrid, Gredos, 1988.
- Aylwin, Patricio. "Discurso inaugural". Gobierno de Chile. <https://www.gob.cl/noticias/el-discurso-con-que-patricio-aylwin-reinauguro-la-democracia-1/> Visitado 7 de abr. de 2017.
- Beverly, John. *Testimonio: On the Politics of Truth*. Minneapolis, University of Minnesota press, 2004.
- Derrida, Jacques. "Introduction: Desistance". *Typography*. Philippe Lacoue-Labarthe. Stanford, Stanford University Press, 1989, pp. 1-42.
- . *The Truth in Painting*. Chicago, University of Chicago Press, 1987.
- Didi-Huberman, Georges. "La emoción no dice yo". *Alfredo Jaar: la política de las imágenes*. Ed. Adriana Valdés. Santiago, Metales Pesados, 2008, pp. 39-68.
- Donoso Macaya, Ángeles. "Arte, documento y fotografía: Prolegómenos para una reformulación del campo fotográfico en Chile (1977-1998)". *Aisthesis*, n.º 52, 2012, pp. 407-424.
- Godoy Vega, Francisco. "Ante los museos de Alfredo Jaar". *Critica.cl*. 17 de jul. de 2010. Visitado 10 de abr. de 2017.
- Helliwell, John, Richard Layard y Jeffrey Sachs. *World Happiness Report 2017*. New York, Sustainable Development Solutions Network. <<http://worldhappiness.report/ed/2017/>>. Visitado mar. de 2017.
- Helliwell, John F. y Christopher P. Barrington-Leigh. *Measuring and Understanding Subjective Well-Being*. Cambridge, National Bureau of Economic Research, 2010. Visitado 6 de nov. de 2018.

- Jaar, Alfredo. [Sin título]. *Alfredo Jaar. Estudios sobre la felicidad 1979-1981*. Ed. Adriana Valdés. Barcelona, Actar, 1999.
- Jacob, Mary Jane. "Letter to the artist on the tenth anniversary of the Rwandan genocide". *Alfredo Jaar: The Fire This Time: Public Interventions 1979-2005*. Alfredo Jaar y otros. Milán, Charta, 2005, pp. 9-11.
- Lacan, Jacques. *The Seminar of Jacques Lacan. Book VII. The Ethics of Psychoanalysis. 1959-1960*. New York, Norton, 1997.
- . *The Seminar of Jacques Lacan. Book XVII. The Other Side of the Political*. New York, Norton, 2007.
- Mac-Millan, Mary. "Acerca de la legibilidad de la fotografía y el arte de visibilizar la pregunta (Koen Wessing)". *Aisthesis*, n.º 60, 2016, pp. 129-143.
- Major, René. "Derrida, lecteur de Freud et Lacan". *Études françaises*, n.º 38, 1-2, 2002, pp. 165-178.
- Miller, Jacques Alain. *Los signos del goce: Los cursos psicoanalíticos de Jacques Alain Miller*. Buenos Aires, Paidós, 1998.
- Moreiras, Alberto, coordinador. Dossier *Debats: Infrapolítica y Posthegemonía*, n.º 128, 2015.
- . "Hegemonía imposible (Borrador)". *Infrapolitical Deconstruction*. 16 de abr. de 2018. Visitado 17 de abr. de 2018.
- Mouffe, Chantal. *Agonistics. Thinking the World Politically*. London, Verso, 2013.
- Muñoz, Gerardo. "Political Poetics and Posthegemony: On Jorge Alemán's *Soledad Común: Políticas en Lacan*". *Infrapolitical Deconstruction*. 25 Feb. 2018. Visitado 11 de nov. de 2018.
- Oyarzún, Pablo. "Tesis breves sobre arte y política en la época de la elipsis de la obra". *Arte y Política*. Eds. Pablo Oyarzún y otros. Santiago, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2005, pp. 21-26.
- . "Arte en Chile de veinte, treinta años". *Arte, visualidad e historia*. Santiago, Universidad Diego Portales, 2015, pp. 191-236.
- Oyarzún, Pablo y Willy Thayer. "Presentación: Perdidas palabras, prestados nombres". *Patricio Marchant. Escritura y temblor*. Eds. Pablo Oyarzún y Willy Thayer. Santiago, Cuarto Propio, 2000, pp. 9-18.
- Oyarzún, Pablo, Nelly Richard y Claudia Zaldívar. *Arte y Política*. Santiago, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2005.
- Pinochet Ugarte, Augusto. *Pinochet, patria y democracia*. Santiago, Andrés Bello, 1988 [1983].
- Praag, Bernard M. S. van y Ada Ferrer-i-Carbonell. *Happiness Economics: a New Road to Measuring and Comparing Happiness*. Boston, Now, 2011.
- Quijano, Anibal. "'Bien Vivir' – Between 'Development' and the De/coloniality of Power". *Alternautas*, n.º 3, 1, 2016, pp. 10-23.
- Rancière, Jacques. "El teatro de las imágenes". *Alfredo Jaar: la política de las imágenes*. Ed. Adriana Valdés. Santiago, Metales Pesados, 2008, pp. 69-90.

- Richard, Nelly. *La insubordinación de los signos*. Santiago, Cuarto Propio, 2000.
- . "Lo político y lo crítico en el arte." *Arte y Política*. Eds. Pablo Oyarzún y otros. Santiago, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2005, pp. 33-45.
- . *Márgenes e instituciones*. Santiago, Metales Pesados, 2007.
- Richard, Nelly y Alberto Moreiras, editores. *Pensar en/la postdictadura*. Santiago, LOM, 2001.
- Rodríguez Matos, Jaime. "De lo que agujerea lo Real. Lacan crítico de la (post) hegemonía." *Debats* 128, 2015, pp. 29-40.
- Schweizer, Nicole. "La política de las imágenes. Un recorrido a guisa de introducción." *Alfredo Jaar: la política de las imágenes*. Ed. Adriana Valdés. Santiago, Metales Pesados, 2008, pp. 17-38.
- Soni, Vivasvan. *Mourning Happiness. Narrative and the Politics of Modernity*. Ithaca, Cornell University Press, 2010.
- Thayer, Willy. "El Golpe como consumación de la vanguardia." *El fragmento repetido: Escritos en el Estado de excepción*. Willy Thayer. Santiago, Metales Pesados, 2006, pp. 15-46.
- . "Crítica, nihilismo e interrupción." *Arte y Política*. Eds. Pablo Oyarzún y otros. Santiago, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2005, pp. 47-62.
- TRANSMODERNITY: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World*, n.º 5, 1, 2015.
- Tylevich, Katya. "Alfredo Jaar." *Elephant*, n.º 18, Spring 2014, pp. 158-161.
- Valdés, Adriana, editora. *Alfredo Jaar. Estudios sobre la felicidad 1979-1981*. Barcelona, Actar, 1999.
- . "Postdata." *Alfredo Jaar. Estudios sobre la felicidad 1979-1981*. Ed. Adriana Valdés. Barcelona, Actar, 1999, s. p.
- . "Obra Abierta y de Registro Continuo." *Alfredo Jaar. Estudios sobre la felicidad 1979-1981*. Ed. Adriana Valdés. Barcelona, Actar, 1999, s. p.
- . "Arte y Política: sobre águilas y lechuzas." *Arte y Política*. Santiago, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2005, pp. 181-192.
- . "Prefacio a la edición chilena." *Alfredo Jaar: la política de las imágenes*. Ed. Adriana Valdés. Santiago, Metales Pesados, 2008, pp. 5-14.
- Vallega, Alejandro. *10. Fecund Undercurrents: On the Aesthetic Dimension of Latin American and Decolonial Thought*. Bloomington, Indiana University Press, 2014.
- Villalobos-Ruminott, Sergio. *Soberanías en suspenso. Imaginación y violencia en América Latina*. Santiago, La Cebra, 2013.
- . "The Chilean Case and the Latin American Pink Tide: Between Democracy and Developmentalism." *Alternautas*, n.º 3, 1, 2016, pp. 119-127.
- . "El poema de la Universidad: nihilismo e infrapolítica." *TRANSMODERNITY: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World*, n.º 5, 1, 2015, pp. 108-121.

---. "El sujeto del inconsciente y el problema de lo común". *Infrapolitical Deconstruction*. 10 de feb. de 2018. Visitado 11 de nov. de 2018.

Walker, Sydney R. "Art Making and the *Sinthome*". *Visual Arts Research*, n.º 36, 2, 2010, pp. 71-82.

Enviado: 4 abril 2018

Aceptado: 1 octubre 2018